

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

34-35 | 2001
Max Ophuls

Notes sur Ophuls et Mizoguchi

Noël Herpe



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/179>

DOI : 10.4000/1895.179

ISBN : 978-2-8218-1032-7

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2001

Pagination : 151-160

ISBN : 2-913758-05-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Noël Herpe, « Notes sur Ophuls et Mizoguchi », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 34-35 | 2001, mis en ligne le 23 janvier 2007, consulté le 28 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/179> ; DOI : 10.4000/1895.179

Ce document a été généré automatiquement le 28 septembre 2019.

© AFRHC

Notes sur Ophuls et Mizoguchi

Noël Herpe

- 1 Rapprocher Ophuls et Mizoguchi, pour quoi faire ? On pourrait évidemment s'appuyer sur quelques évidences, dans la similitude des thèmes et des figures... Rappel, par exemple, que tous deux ont pris le parti de la femme, ont adopté le point de vue de la femme, à l'intérieur de cinématographies où dominait le regard masculin. Et dans les deux cas, que cette empathie s'est accompagnée d'un certain masochisme, qui permettait d'accuser un ordre injuste tout en le sublimant par un sacrifice : les femmes d'Ophuls et de Mizoguchi ne sont pas féministes, elles ne sont même pas sourdement rebelles, elles sont plutôt les victimes révélatrices d'un système qui les ignore et se construit contre elles. Le plus souvent d'ailleurs, cette aliénation est représentée de l'intérieur, comme le résultat d'une faute primitive qui entraîne indéfiniment le personnage vers de nouvelles fautes dont elle peut se croire la coupable : dans *La signora di tutti*, Isa Miranda n'a fait qu'éveiller le désespoir d'un homme plus âgé qu'elle, et dès lors toute sa destinée se déroule comme la répétition de ce théâtre oedipien ; dans *Madame de...*, Danielle Darrieux n'a guère commis qu'un petit mensonge pour justifier la vente de ses boucles d'oreille, et cela suffit pour la clouer sous la même loi d'airain, maritale, martiale, paternelle. C'est également le cas chez Mizoguchi, où la fatalité se déguise en futilité, où un moment d'égarement peut condamner une vie entière : pour avoir cédé aux avances d'un homme de basse condition, O'Haru devient une femme galante et traverse chacun des cercles de l'enfer. Chez les deux cinéastes, on assiste réellement à une logique de la catastrophe et de l'accumulation, qui enferme leurs héroïnes dans une détresse toujours plus grande – sans qu'elles aient toujours les moyens d'en comprendre la mécanique sociale, et le subtil concours de circonstances qui a fait d'elles les otages d'une morale conventionnelle.
- 2 Ce n'est pas qu'Ophuls ni Mizoguchi ne soient des cinéastes « de gauche », et que (surtout dans leurs chroniques contemporaines) ils n'aient prétendu délivrer un message émancipateur : à travers la tirade vengeresse qui clôt *Les Sœurs de Gion*, appelant un avenir où les femmes ne seront plus exposées à l'infamie de la prostitution ; à travers la *happy end* de *Caught*, où la femme vendue se trouve rachetée par l'amour d'un médecin philanthrope... Mais il s'agit plus volontiers d'une conclusion que le spectateur est invité à tirer de lui-même, à démêler à partir d'un réseau serré de

causes et de conséquences. Chez Ophuls plus sourdement encore que chez Mizoguchi, il se développe ainsi une logique seconde, qui accompagne la souffrance silencieuse de l'héroïne en usant d'un autre langage que la société des hommes : dès *La Fiancée vendue*, c'est essentiellement la musique qui porte cette parole différente, cette possibilité d'un bonheur libéré des faux-semblants de l'échange social (et l'on retrouvera dans *La signora*, dans *Werther*, dans *De Mayerling à Sarajevo* de tels *leitmotive* à contre-courant, qui poursuivent une chanson secrète en marge de l'Histoire orchestrée par les autres). Souvent d'ailleurs, la singularité de la figure féminine est indiquée par son incapacité de donner la même note que les autres, d'être au diapason : c'est la petite chanteuse de *L'Amour au studio*, dont la voix est jugée trop faible et que l'on remplace par une vedette chevronnée ; c'est la Christine de *Liebelei*, qui chante son *Ave Maria* avec une maladresse touchante alors que s'accélère un drame qui la dépasse ; c'est la future actrice de *La signora*, désignée dès son adolescence et isolée de ses camarades par la pureté presque choquante de son chant... À cette différence, il n'existe pas d'autre alternative que de se donner en spectacle, et de montrer son corps faute de pouvoir exprimer son âme : la provinciale innocente de *Divine* s'exhibe dans un numéro de music-hall, les amoureuses blessées de *La signora* ou de *Sans lendemain* se font vedette de cinéma ou danseuse légère dans un cabaret, les midinettes de *Lettre d'une inconnue* ou de *Caught* gagnent leur vie comme mannequin, la danseuse mal-aimée qu'est Lola Montès finit sa carrière comme trapéziste... Si la femme ophulsiennne s'offre comme négatif d'un monde sans amour et sans dialogue, elle est aussi la vivante accusation du cinéma même – envisagé comme vaste exagération du mensonge ordinaire, et où seul ce corps féminin, au bord de la chute, rappelle qu'une vérité a existé.

- 3 Chez Mizoguchi, cette vocation de silence n'est pas moins le corollaire d'un artifice assumé (qu'il s'agisse de *L'Amour de l'actrice Sumako* ou de *Contes des chrysanthèmes tardifs*, où la femme est rejetée dans les ténèbres d'Eurydice après avoir assuré le succès de son bien-aimé), mais sans doute davantage d'une plénitude rétrospective, qui édifierait l'art dramatique sur les ruines de la vie... S'il est un cercle de l'enfer qui est plus étroitement commun aux deux cinéastes, c'est celui de la prostitution : il passe bien sûr par *Yoshiwara*, où la figure de la geisha déclassée, restée pure dans la déchéance, apparaît déjà comme une parente lointaine – encore qu'un peu pâle – de la fière O'Haru. Mais la fraternité est plus subtile entre les prostituées du *Plaisir* et celles de *La Rue de la honte* – parce que les unes et les autres, dans l'enfermement et l'opprobre, s'affirment comme les témoins les plus honnêtes de l'humaine condition ; mieux que le monde du spectacle, la maison de tolérance offre l'envers d'un décor social dont les prostituées ne sont pas dupes, dont elles assument l'hypocrisie jusqu'à la lie (voire jusqu'au plaisir). Dans les deux cas, c'est l'aboutissement d'un féminisme paradoxal, qui n'est pas dénonciation d'un désordre mais communion avec un certain désespoir : que l'on reste à l'extérieur de la maison Tellier ou enfermé dans *Yoshiwara*, on est du côté de ces femmes et de la vitalité qui les anime malgré tout. Par là, la stylisation extrême qui caractérise l'art d'Ophuls comme de Mizoguchi vient redécouvrir le naturalisme (auquel se rattachait plus volontiers le second dans les années trente, et justement dans son adaptation de *Boule de suif...*). Mais c'est un naturalisme réduit à l'essentiel, débarrassé de sa noirceur moralisante, et où la beauté s'impose au fond de l'abjection.
- 4 C'est que de préférence à une critique sociale, ils nous donnent un art du regret : regret des bonheurs manqués, des destinées détruites, et poésie qui se dégage pourtant de la contemplation de ces ruines. D'où la prédilection de l'un pour le Japon féodal, où les

dissensions et les menaces exaspèrent la rigueur de l'ordre établi ; de l'autre, pour la Mitteleuropa d'avant 1914, qui cultive un protocole rendu de plus en plus vain par l'évolution historique... Dans nombre de leurs films, on assiste à la fin d'un monde qu'ils n'évoquent certes pas avec nostalgie – mais comme s'il importait *a posteriori* de répéter un sacrifice, de rendre une dignité à des figures de souffrance ou à des « amants crucifiés » (chez Ophuls, ceux-ci se nomment Werther et Charlotte, François-Ferdinand et Sophie Chotek). Il en naît un étrange sentiment de *déplacement* de la tragédie : refusant de sublimer l'Histoire contemporaine en un fatalisme anticipé, qui permettrait de tenir à distance un temps condamné d'avance, ils préfèrent se ranger sous la loi d'un destin déjà connu, d'un drame dès longtemps répertorié, comme pour laisser à leurs personnages plus de liberté pour s'y opposer. Nous savons que l'Archiduc et sa femme sont en route vers la mort, nous savons que Werther n'aura d'autre issue que le suicide ou Lola Montès que la chute... Mais cette certitude, loin de fixer leurs masques, nous rend d'autant plus sensibles aux chances qu'ils croisent au passage : cela pourrait s'appeler l'élégie, mais une élégie en mouvement, re-vécue dans l'instant, et où toute l'émotion vient du décalage entre un récit clos sur lui-même (surtout s'il s'y mêle un narrateur ou un meneur de jeu) et ce qu'en ignorent les personnages. Le passé devient alors irréductible au discours et même à la représentation : il apparaît comme un flux qu'on ne saurait arrêter ni isoler, et où l'approche de la mort est inséparable d'une euphorie retrouvée. C'est ce qui explique la fascination ambiguë d'Ophuls pour le decorum, pour tout ce qui dissimule, entrave, détourne ; cela ressemble à un réalisme obsessionnel qui s'appliquerait à des objets lointains, à des détails devenus essentiels – parce que la réalité est une et indivisible, parce que le bonheur n'est pas gai et peut se révéler jusque dans les obstacles qui le traversent.

- 5 L'exemple par l'absurde de cette opacité du souvenir, ce serait peut-être *La Tendre Ennemie* – avec ses narrateurs relégués dans une figuration fantomatique, traversés eux-mêmes par des vivants qui troublent leur isolement, incapables de ressaisir la figure d'une « ennemie » qui s'avère la victime des contingences ou de leur propre médiocrité... De sorte que le vrai fantôme est bien plutôt cette femme, réfugiée dans une rêverie musicale, restée fidèle à un absolu dont l'a exilée sa vie bourgeoise. Comme dans les nombreux retours en arrière que met en place Ophuls, l'évocation du passé ne renvoie qu'à une absence, à une promesse non tenue, à une communication devenue impossible : nous ne verrons jamais que l'envers d'un idéal inassouvi, l'évidence du vide, la manifestation tangible et aveuglante de *ce qui n'a pas été*. On ne saurait s'étonner qu'André Bazin (qui eût pu voir s'épanouir ses vœux dans la fluidité du plan-séquence ophulsien) se soit au fond peu intéressé à un réalisme aussi négatif – qui fait la preuve que le cinéma peut n'enregistrer que les traces de l'invisible, suggérer autre chose que les images ne disent pas.
- 6 Nous voilà moins loin de Mizoguchi qu'il n'y paraît : pas seulement parce que lui aussi a filmé des femmes-fantômes (celle qui, pour ressusciter, séduit le voyageur de *Contes de la lune vague après la pluie* ; O'Haru elle-même, exhibée au soir de sa vie comme un fantôme et cherchant dans sa mémoire une vérité intérieure toujours trahie par les circonstances) ; pas seulement parce que lui aussi joue du *flash-back* à entrées multiples (par exemple dans *Le Héros sacrilège*, où l'accumulation de strates finit par identifier pareillement le souvenir au fantasme...). Surtout, l'Européen et le Japonais se rencontrent dans le souci d'une certaine continuité – qui échappe au statisme imposé par le parlant, qui n'use de la parole que comme d'une fausse monnaie et privilégie une dynamique visuelle intégrée à la longueur du plan ; en quoi ils dépassent l'idéal

rythmique associé au montage par les tenants du muet, sans pour autant s'arc-bouter sur une structure théâtrale (comme Renoir ou Visconti), mais en poursuivant une écriture qui naîtrait d'un mouvement interne. Chez Ophuls comme chez Mizoguchi, le mouvement de la caméra permet de faire voir une intériorité qui est interdite à leurs personnages : là où la parole est impossible ou falsifiée, là où le récit se dérobe à la lecture (à moins qu'il ne soit intégré au spectacle et ne devienne lui-même une matière sensuelle et douteuse : les belles phrases parfois inaudibles de Maupassant/Servais, les interventions d'un meneur de double jeu dans *La Ronde* ou *Lola Montès*, la confession en trompe-l'œil de *Lettre d'une inconnue*), c'est en accompagnant une évolution dans l'espace que l'histoire tend à s'écrire d'elle-même, en se chargeant d'un sens presque ésotérique. C'est ainsi qu'à la lettre, l'espace devient du temps, un morceau de temps pur où se dessine en quelques minutes l'essentiel d'une destinée : par l'insistance insolite sur un déplacement (la course effrénée de Simone Berriau à la fin de *La Tendresse* ou les va-et-vient de d'une fenêtre à l'autre de Charles Boyer dans *Madame de...* ; les déambulations attristées de *L'Élégie d'Osaka* ou de *La Vie d'O'Haru*), un éclair tragique déchire le film et fait voir un drame qui est au delà du langage. Si le plan-séquence sera utilisé par Welles, par Wyler ou même par Hitchcock comme un moyen d'exaspération théâtrale, il est au contraire ici l'instrument d'une litote, d'un non-dit, d'une fatalité qui se dissimule dans le courant impur de la vie. C'est par là que l'épithète de « romanesque », si galvaudée, retrouve une signification singulière : hommes de spectacle, Ophuls et Mizoguchi cherchent pourtant dans le cinéma le développement d'une durée mentale, faite d'accélération, de ralentissements, d'accidents, et où l'éternité ne se fait jour qu'au prix d'une stricte progression temporelle – à la fois inéluctable et indéchiffrable. Ce qui par exemple apparente *L'Exilé* et *Le Héros sacrilège*, c'est d'abord le thème hautement romanesque, et cher aux deux cinéastes, d'une figure illégitime en quête de son identité... C'est aussi cette résistance d'un devenir que diffère une suite d'épisodes anachroniques ou anecdotiques, et qui accompagnent en direct une Histoire en train de se faire ; c'est un art de conjuguer de nouveau le passé au présent¹.

- 7 S'il fallait développer le parallèle, ce serait pour mettre en valeur un rythme qui n'appartient qu'à Ophuls : là où l'auteur de *L'Intendant Sansho* restaure un effet de reconnaissance au terme d'une longue patience, celui de *La Ronde* cultive un *crescendo* qui rend l'origine de plus en plus lointaine, et qui ne laisse pas à ses personnages un moment pour s'arrêter... Chez lui, la dynamique cinématographique apparaît comme l'illustration littérale des théories de Bergson : le temps est une succession d'instantanés qui se superposent et s'annulent chemin faisant – sans qu'il soit possible d'en reconnaître l'essence, puisque chaque nouvelle impulsion vient faire oublier la précédente. À cet égard, le film le plus radical est sans doute *La signora di tutti* : à l'intérieur d'un *flash-back* qui est censé nous révéler les secrets d'une actrice en train de mourir, nous n'assistons qu'à une série d'événements qui s'accumulent les uns sur les autres, et qui sont autant de modulations plus ou moins tragiques à partir d'un motif primitif – celui de la femme condamnée aux yeux de la société par une prétendue faute, et par une beauté qui la rend coupable malgré elle... Ce qu'un Renoir accomplit dans l'organisation de l'espace (la mise en perspective d'éléments disparates, et diversement répartis dans le décor), il semble qu'Ophuls le réalise dans la gestion du temps : un temps hystérique plutôt qu'historique, c'est-à-dire qu'il importe d'effacer une obsession première en se projetant perpétuellement dans d'autres situations, dans d'autres représentations. Dès lors, l'essentiel n'est pas que la « signora di tutti » soit

ramenée à son insu vers sa fatalité de séductrice incestueuse : ce qui fascine ici, c'est la poursuite d'une énergie continue, capable de porter le meilleur comme le pire, c'est une existence qui ne cesse de s'affirmer dans sa course contre la mort. On pourrait parler d'une construction musicale, mais qui repose sur la reprise lancinante du même thème : il est explicitement contenu dans la diégèse du film (avec le disque qui rappelle la mort de la mère, lors du retour sur les lieux du crime, et qui préfigure le leitmotiv accompagnant dans tous les registres les boucles d'oreille de *Madame de...*), et surtout dans le ressassement implicite qui sous-tend le récit ; mélodrame sans doute, mais qui ne tient que sur une seule note démesurément amplifiée.

- 8 C'est de cette manière qu'Ophuls (tout en flirtant avec le réalisme poétique dans un film comme *Sans lendemain*, où il continue pourtant d'imposer son goût des impulsions spectaculaires, suspendues au-dessus du vide) sauvegarde un optimisme de la détresse qui le laisse étranger aux constructions tragiques de son temps. Cinéaste de l'exil et de la fin d'un monde, il n'en prend pas moins à contre-courant l'accélération de l'Histoire, pour manifester la poursuite d'une liberté à l'intérieur de la clôture : la version la plus officielle de cette dynamique inversée, c'est bien sûr *De Mayerling à Sarajevo*, où l'avant-guerre de 1914 est vue à travers un couple qui ne cesse d'emprunter des chemins de traverse, qui se dérobe aux étiquettes et refuse de croire à une mort annoncée... La « Belle Époque » n'est jamais l'objet d'une vision sublimée, que viendrait conclure une malédiction sans appel : il s'agit plutôt, sous les décombres du souvenir, de retrouver une adolescence irréductible à la représentation, une ultime continuation de la jeunesse face à un monde en train de vieillir. Depuis la fidélité de l'« ennemie », de l'« inconnue » ou de Lola à leurs rêves de jeune fille jusqu'au vieillard du *Plaisir* se projetant dans la frénésie d'un jeune homme, la plupart des personnages d'Ophuls cultivent le projet insensé de se mouvoir en dehors du temps, de faire comme si la chronologie des adultes n'existait pas... Le film devient alors le lieu d'une épiphanie fugitive, à peine éprouvée, mais qui frappe de néant toutes les formes de spectacle social ; ou d'une mystique de l'instant qui fait s'évanouir la durée, qui cherche à ressaisir une émotion avant qu'elle ne s'efface – même s'il faut pour cela tourner le dos à la caméra. De ce point de vue, la plus belle scène de toute l'œuvre est sans doute celle où Gabin, après le départ des filles de « La maison Tellier », s'en retourne mélancoliquement chez lui, dans un mouvement d'une lenteur inhabituelle et qui paraît vouloir prolonger à l'infini l'éphémère.
- 9 S'il vient répondre au pessimisme historique d'une génération, on voit combien le détour par le passé permet à Ophuls d'inventer une temporalité différente – qui ne se laisse pas figer par une rhétorique de la fatalité, et qui dans l'entraînement même du désespoir témoigne d'une volonté de bonheur inexprimable. C'est ce qui l'amène, tout ensemble, à exagérer et à subvertir les poncifs nostalgiques du cinéma français entre 1935 et 1955 : tout se passe comme s'il fallait augmenter le spectacle pour annuler le spectacle, pour faire voir au delà des apparences une vérité intérieure qui ne veut pas dire son nom... Essentiellement, c'est sans doute là que la distance goethéenne de l'exilé allemand rejoint la sérénité bouddhiste où aboutit le cinéaste japonais : dans le sentiment que *quelqu'un d'autre* regarde toute cette histoire et déchiffre la trame obscure du malheur, un Dieu caché qui pourrait bien être le spectateur.

NOTES

1. C'est sous ce signe même qu'Alexandre Astruc réunissait les deux cinéastes : « Mizoguchi et Ophuls [...] sont passés à ce qui les intéressait. À regarder les gens agir ? Pas exactement. À les présenter, à les regarder à la fois agir, et en même temps être agis. [...] Si le metteur en scène, le réalisateur, intervient quelque part dans la réalisation d'un film, il intervient là, avant tout. Il est à cheval entre ces deux évidences : le temps par où il guette, l'image par où il conclut. » (« Qu'est-ce que la mise en scène ? », *Cahiers du cinéma* n° 100, octobre 1959, repris in *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*, Paris : L'Archipel, 1992, p. 384.)

AUTEUR

NOËL HERPE

Il enseigne l'histoire du cinéma français à l'Université de Chicago. Auteur d'une thèse sur René Clair, il a coordonné la livraison que lui a consacré *1895*, et co-dirigé le collectif *René Clair ou le Cinéma à la lettre* (AFRHC, 2000). Rédacteur à *Positif*, il y a publié un dossier sur « Max Ophuls en Amérique »